inter danza

COORDINACIÓN **NACIONAL** DE **DANZA**

AÑO 3 | NÚM 32

mayo | 2016

MAYO 2016

FOTÓGRAFA: ELIZABETH VINCK

DIRECTORIO

Editora
Carmen Bojórquez
Corrección de estilo
Juan Antonio Di Bella
Diseño editorial
Nancy Elizabeth Morales Muñiz

Coordinación Nacional de Danza

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de D
Alejandra Adame Romero
Subcoordinadora Nacional de Danza
Marcela Prado Orozco
Subdirectora de Difusión y Relaciones Públicas
Charleen Durán
Subdirector del Programa Nacional de Danza
Alejandro Castruita
Subdirector Administrativo
Gabriel Torres Vargas
Administrador del Teatro de la Danza
Alejandra Herrera
Jefa de Proyectos Especiales
Martha Herrera
Subdirectora de Vinculación Escolar
y Atención al Público

FOTO DE PORTADA: JOSÉ RIVERA,
COREOGRAFÍA: "XX VECES
FOTÓGRAFO: ÁNGEL MEDINA

EDITORIAL

Sin coherencia no hay ninguna fuerza moral.
Robert Owen

LA TRADICIÓN JUDEO-CRISTIANA identifica el valor moral de la persona con su preferencia sexual, el empresario socialista utópico británico Robert Owen relaciona la moral con otra cualidad, la de actuar en consecuencia con lo que se piensa y expresa, ser coherente. Es esta calidad moral la que destacamos y a la que rendimos tributo en este número de INTERDANZA al unirnos a los festejos del XX aniversario de La Cebra Danza Gay.

Gracias a la aportación de José Rivera, incluimos dos textos del crítico de danza Manuel Stephens (1967-2012), quien también formó parte de La Cebra, nos recuerdan dos importantes momentos, el primero, los 25 años de trayectoria artística del propio José Rivera, y el segundo, una crítica realizada en 2008 para el estreno de la obra *Las cosas simples*, de José Rivera. Además de las colaboraciones de Juan Hernández y César Delgado concluimos este homenaje con las imágenes de Miguel Ángel Medina de la pieza de aniversario *XX veces +*, que se presentará en el Palacio de Bellas Artes el próximo 28 de junio.

En otros temas, traemos la nota de Hayde Lachino sobre el festejo del Día Internacional de la Danza (29 de abril), organizado por la Dirección de Danza de la UNAM en el Centro Cultural Universitario el pasado 26 de abril. Agradecemos a la Dirección de Danza de la UNAM las imágenes de Carlos Quezada que ilustran esta nota.

Y concluimos con la cuarta parte del ensayo de Dolores Ponce, *Danza literaria: estados y vuelcos de la vida*, publicado en 2010 por el CENIDID Danza José Limón, como parte del libro *Danza y Literatura ¿qué relación?*, (ISBN 978-607-7622-96-3).

Interdanza está abierta a recibir colaboraciones no solicitadas. Por favor remítase al correo editorialrcnd@gmail.com. Todos los textos recibidos pasarán un proceso de evaluación antes de dar a conocer a sus autores si serán publicados o no. En ningún caso se ofrecerá remuneración.

CONTENIDO

PERFILES

04 ANIVERSARIO DE PLATA
POR **MANUEL STEPHENS**

06 LAS SIMPLES COSAS DE LA CEBRA
POR **MANUEL STEPHENS**

08 LA CEBRA, 20 AÑOS DE DANZA MILITANTE
POR **JUAN HERNÁNDEZ**

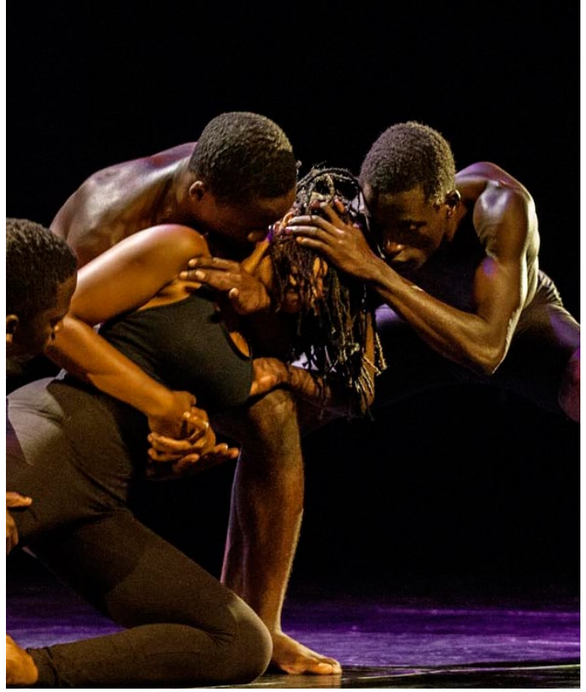
REFLEXIONES

12 DANZA LITERARIA: ESTADOS Y VUELCOS DE LA VIDA
POR **DOLORES PONCE**

22 LA DANZA UNIVERSITARIA EN SU DÍA
POR **HAYDE LACHINO**

ICONOGRAFÍA

26 ¡SALUD MI CEBRA!



José Rivera Moya y Chrisrhian Rodríguez en *Las simples cosas*. / Foto: Daniel Ochoa, tomada en 2008.

Cortesía Bárbara Luna

ANIVERSARIO DE PLATA

POR **MANUEL STEPHENS**

En 1998, el escenario del Palacio de Bellas Artes fue tomado por asalto por un grupo de vestidas ante la euforia de la mayoría y la indignación del resto: "¡Para eso mejor me voy a un antro!" gritó una mujer de entre el público. Se trataba del XIX Premio INBA-UAM, en ese entonces V Concurso Continental de Danza Contemporánea, del cual José Rivera había sido finalista con *Antes que amanezca (cuando ya va bien mala)*, dedicada a "La Plata y todas las que algún día quisieron ser como ella. Yo misma".

Con un elenco formado únicamente por varones –axioma de La Cebra que sólo se ha abandonado en una ocasión–, la obra era una denuncia frontal por los recientes asesinatos de travestis-prostitutas en Chiapas. La conmoción que se produjo residía tanto por el tema (la interpretación incluía un encuentro sexual entre dos de los personajes y un homicidio) como por la desacralización del espacio más importante para las artes escénicas del país. El premio, por supuesto, no se le concedió.

Con anterioridad, Rivera ya había escandalizado a públicos con *Ave María Purísima*, un solo en el que crea un personaje quien, en un ambiente religioso, se flagela por amor, con texto de Jean Genet y musicalizado con una cumbia.

Dentro del repertorio del coreógrafo potosino se cuentan la obra *Danza del mal amor (o mejor me voy)*, compuesta siendo bailarín del Ballet Independiente, y *Yo no soy Pancho Villa, ni me gusta el futbol*, espectáculo fundamental para La Cebra, así como para la danza nacional; estos títulos pueden ser interpretados como una declaración de principios que nos revelan lo que ha sido la carrera de Rivera desde sus inicios: la exposición de los vericuetos –no siempre gratos– de la vida gay en México, en una suerte de "activismo dancístico".

Como coreógrafo es un artista defensor de la diversidad, riguroso con la factura de sus obras y comprometido con sus causas. Como bailarín, Rivera es un solista nato, dueño del escenario y cautivador de públicos. Hace 25 años inicia su trayectoria como intérprete, primero en el Ballet Provincial de San Luis y después en el Independiente, pero su ser bailarín es indivisible de lo que ha continuado haciendo en La Cebra, donde continúa bailando.

Desde su arribo al Distrito Federal en 1987, José Rivera ha sido ejemplo de talento y tenacidad. Una de las figuras indiscutibles de la danza contemporánea mexicana reciente, a quien celebramos por estos primeros 25 años de danza, de éxitos y premios, que seguramente continuarán reproduciéndose. Enhorabuena.

LA SIMPLES COSAS DE *La cebra*

POR **MANUEL STEPHENS**

Desde se fundación en 1996, La Cebra Danza Gay ha sido protagonista de un suceso inédito en la danza mexicana. No obstante que la compañía nace en los años en que la mayoría en que los coreógrafos mostraban preferencia por discursos esteticistas y por la experimentación con estilos de movimiento que recién se hacían presentes, como el *release*, y/o hacían un trabajo de búsqueda dentro del marco de la llamada danza-teatro y la interdisciplina –todo lo anterior con miras a generar una escena dancística de neo-vanguardia–, Rivera Moya, su director, dentro de estos parámetros que también lo influyen, continúa con la arraigada tradición mexicana que ve en la danza un medio para incidir políticamente en la sociedad.

Después del interés nacionalista generado desde la época posrevolucionaria, que se extiende incluso hasta la década de 1970, y de la labor de coreógrafos que llevan a escena la problemática de los campesinos, de la clase obrera y de la intelectualidad en lucha contra el imperialismo estadounidense, Rivera abre camino para hacer visible a una minoría específica: la comunidad homosexual.

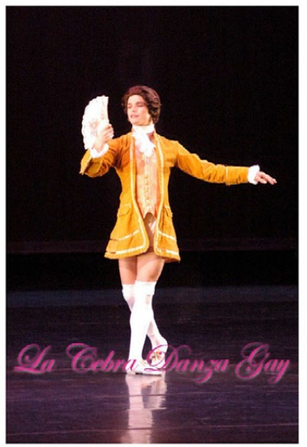
Las primeras obras de este coreógrafo no tienen un trasfondo político como tal, pero el mero hecho de abordar temáticas que corresponden a un sector de la población que ha sido persistentemente reprimido y violentado en sus derechos, hace que sus coreografías tengan naturalmente rasgos de activismo social. *Yo no soy Pancho Villa, ni me gusta el fútbol*, espectáculo que recrea escenas de la vida homosexual mediante la iconografía de la cultura gay con elementos retro que remiten a la época inmediatamente anterior al sida, es ya una declaración de principios.

El activismo de La Cebra llegará a su punto culminante con *Antes que amanezca*, que denuncia los crímenes por homofobia, que al momento del estreno estaban impunemente a la orden del día entre los travestis chiapanecos. En *Bailemos a Mozart por los ángeles que se han ido*, bajo otro registro, Rivera trata la muerte por sida evitando una visión fatalista; es una celebración de la vida que hace un llamado a luchar contra esta pandemia. El repertorio de La Cebra es amplio y, aunque políticamente comprometido, no es panfletario, lo cual resultó en la generación de un gran público de seguidores conformado, sí, por la comunidad gay, pero también por muchas mujeres y hombres heterosexuales y por adolescentes conscientes de la diversidad sexual, que abarrotan las funciones en cualquier foro donde la agrupación se presenta.

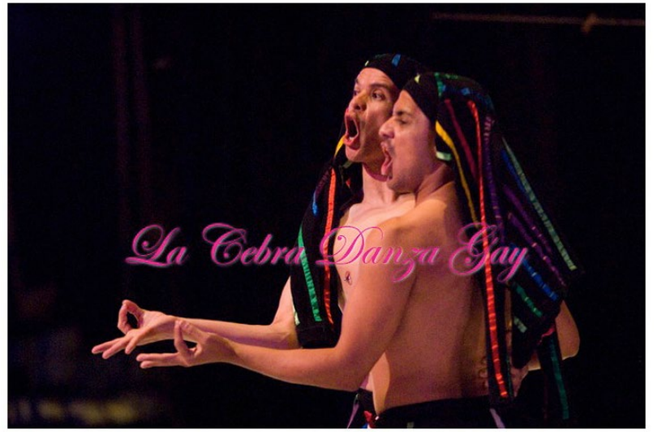
Con *Las simples cosas*, obra plagada de elementos autobiográficos de Rivera, el coreógrafo presenta un dueto de cámara en el que él y Christian Rodríguez se representan a ellos mismos. El espectáculo es una auto-reflexión sobre la vida al interior de La Cebra, es un ajuste de cuentas con el pasado que quienes lo vivimos podemos leerle con mayor precisión, pero que no es en forma alguna críptico para el espectador. Musicalizada con canciones de Chavela Vargas y dividida en 13 cuadros, la obra enfrenta fraternalmente a "José" y a "Christian" en un juego de poder signado por la pérdida. Los bailarines recrean dinámicas mediante la representación de mujeres clave en el arte mexicano como Frida Kahlo, María Félix, Dolores del Río y Pita Amor, y hacen una parodia de los estereotipos sexuales –incluido el gay–, así como de vocabularios ultra-codificados como el Graham de Guillermina Bravo –no el de Martha y el del folklore.

Bajo una estética mexicanista, con un mordaz sentido del humor, el uso del sarcasmo que se auto-revierte ("india y piojosa, pero soy la única que quiso bailar contigo", dice Christian) y un tono melodramático que llega por momentos al límite (mismo que la idiosincrasia mexicana ha hecho suyo), *Las simples cosas* narra la historia de una despedida, pero simultáneamente marca el reencuentro de Rivera con quienes había dejado en el camino, e incluso consigo mismo. Con *Las simples cosas* La Cebra Danza Gay vuelve a ocupar el lugar único que por derecho le corresponde en la danza de nuestro país y que nadie más hubiera podido conquistar.▪

José Rivera Moya y Christhian Rodríguez en *Las simples cosas*.
Foto: Daniel Ochoa, tomada en 2008.



José Rivera Moya en *Bailemos a Mozart por los ángeles que se han ido*.
Foto: Daniel Ochoa, tomada en 2006.



José Rivera Moya y Christhian Rodríguez en *Las simples cosas*.
Foto: Daniel Ochoa, tomada en 2008.

LA CEBRA 20 AÑOS DE DANZA MILITANTE

POR **JUAN HERNÁNDEZ**

José Rivera Moya y Chrisrhian Rodríguez en *Las simples cosas.* / Foto: Daniel Ochoa, tomada en 2008.

Hace dos décadas el bailarín y coreógrafo José Rivera emprendió un proyecto artístico que transformó la escena coreográfica de México: fundó La Cebra Danza Gay, agrupación de discurso provocador e irreverente. El objetivo principal era romper con los prejuicios en relación con el amor homosexual y exhibir de manera frontal la homofobia, la discriminación en contra de las personas viviendo con el Virus de Inmunodeficiencia Humana (VIH), así como la doble moral de la sociedad machista y conservadora.

Este año, después de un receso en el que Rivera se fue a dirigir el Ballet Independiente –agrupación en donde inició su carrera profesional como bailarín al lado de Raúl Flores Canelo, una de las grandes figuras de la danza moderna y contemporánea mexicana–, La Cebra Danza Gay volvió a hacerse presente con una función en el Foro El Cardoner de la Universidad Iberoamericana, el 10 de marzo, en el contexto de la Semana de Género, Arte y Diversidad.

La existencia de una compañía con una postura abierta y militante en relación con la homosexualidad, el homo erotismo, la vida al filo del abismo de los travestis, la muerte por sida, la violencia padecida por aquellos con gustos distintos a los de la norma heterosexual, abrió de manera definitiva el campo de la escena a discusiones que, si bien ya habían sido abordadas con anterioridad, no se trataron con el atrevimiento y estridencia de La Cebra Danza Gay, que dirige José Rivera.

El bailarín, nacido en San Luis Potosí en 1969, llegó a la capital del país y se convirtió de inmediato en un intérprete de gran temperamento y poderosa presencia escénica. Fue una de las figuras preferidas de Raúl Flores Canelo (Monclova, Coahuila, 1929-Ciudad de México, 1992), de quien aprendió no sólo el uso de los recursos de la escena, sino el modo de aproximarse a la danza como una forma artística para expresar los temas más disímbolos, recuperando el colorido de las formas y los sonidos populares, para permitir la empatía inmediata del público por sus creaciones.

Con La Cebra Danza Gay el amor homosexual se puso en primer plano; retomó los estereotipos gay que han servido a la sociedad machista para hacer escarnio de lo diferente, pero sólo para dejar en evidencia el grado de violencia de la que es capaz el ser humano cuando no se reconoce en el otro o por la intolerancia del pensamiento único.

José Rivera creó coreografías violentas: *No soy Pancho Villa ni me gusta el futbol*, *Ave María Purísima (de prostitución y lentejuelas)*, *Antes que amanezca (cuando ya va bien mala)*, *Danza del mal amor o mejor me voy*, *El tiempo lo arrasa todo... queda la muerte*, *Las simples cosas* y *Cartas de amor*, entre una media centena de obras.

Desde los títulos de las coreografías Rivera establece una postura a todas luces militante. No le teme a ser etiquetado, todo lo contrario, en la etiqueta busca la contundencia de su discurso, para denunciar la intolerancia de una sociedad que no permite lo diferente. Ser gay para él no es sólo una condición de su ser, sino una posibilidad de vivir y entender el mundo.

Así es como construye una estética única, apartada de las líneas preciosistas de la danza de los últimos 20 años, del auge de la técnica "release" o el "contact", y recurre a lo "kitsch": elementos de un calendario de carnicería, el nicho de un santo reluciente bajo la serie de luces que no distinguen lo sagrado de lo profano, los pantalones y las botas militares, látigos y estoperoles, lentejuelas, tacones, vestidos brillantes, pelucas y maquillaje "queer".

Lo mismo compone con una sinfonía de Mozart que a partir de una canción ranchera en la voz aguardentosa de Chavela Vargas; grita su diferencia en una canción de Rafael: "A mi manera", o se vuelve rumbera de plumas coloridas entre el público, al cual provoca a través del contacto directo de sus cuerpos.

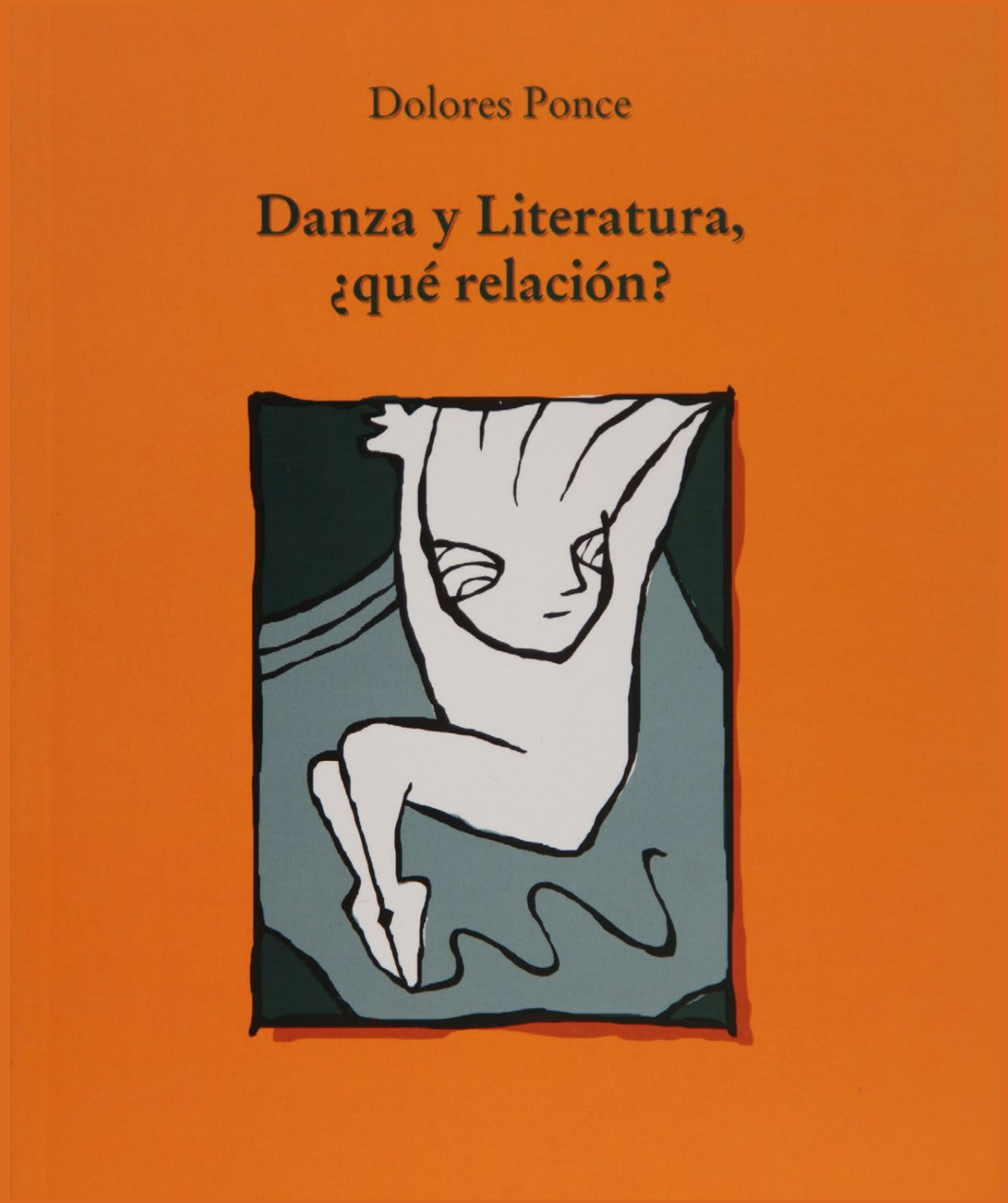
En estos 20 años de existencia La Cebra Danza Gay ha llenado teatros –ya sea porque capta la atención del público gay, al que en primera instancia va dirigido, o de otro tipo de espectador que se dice abierto y diverso, o de los mojigatos que se asoman con morbo a ver las escenas candentes de las coreografías–. En muchas de sus funciones ha causado polémica, nunca indiferencia. El público termina de pie, aplaude, mientras el bailarín y coreógrafo, junto con sus cómplices, se cobija con la bandera del arcoiris.

Se dice que este año regresa La Cebra Danza Gay. Lo cierto es que nunca se fue. Siempre estuvo ahí. A veces mostrándose orgullosa, otras agazapada, observante de la realidad y la evolución de la sociedad, para dar el golpe certero en el momento justo.

El público que le es fiel espera las nuevas propuestas de la compañía y de su director; quieren ser sorprendidos con obras que les den voz, una vez más, en la militancia continua, desde la danza, a favor de los derechos humanos de todos y de todas, sin importar sus gustos o conductas sexuales.

La Cebra Danza Gay consiguió en poco tiempo abrir los grandes teatros –en los que se presentan los espectáculos dancísticos del "mainstream" –, a esta cultura fuera de la norma; con bailarines profesionales, a través del rigor y la disciplina necesarios para producir danza de gran calidad.

Que veinte años no es nada, diría José Rivera, pero muchos han sido los logros de esta compañía que permite que la danza contemporánea mexicana pueda presumirse abierta y diversa. Enhorabuena.



DANZA LITERARIA: ESTADOS Y VUELCOS DE LA VIDA

POR **DOLORES PONCE**

(CUATRO DE CUATRO PARTES)

REMOLINOS EN SILENCIO

Casi tres siglos después de la primera edición de *Robinson Crusoe*, J. M. Coetzee abrió su discurso de aceptación del Nobel de Literatura (“*He and his man*”, 2003)[1] citándolo: “Me sentí encantado con mi nuevo compañero, y me esforcé en enseñarle todo lo necesario… especialmente, hacerle hablar y conseguir que me comprendiera cuando yo hablara”. En 1986 había escrito *Foe*,[2] una reinvención de aquella novela que es uno de los puntos de partida del género y uno de los gestos seminales de nuestra modernidad, para leerla como signo de una ceguera (Bongie: 25).

En lugar del mundo enteramente masculino de *Robinson*, en *Foe* el punto de partida es una mujer. A diferencia de Crusoe, el Cruso que ella encuentra en la isla no es el laborioso individuo creador de un paraíso, sino plano e inexpresivo como la isla pedregosa, yerma, adonde, en distintos tiempos, han sido arrojados. También el Friday de *Foe* es opuesto al de Defoe, que aprendió rápidamente a hablar inglés y sostenía conversaciones religiosas y filosóficas con su amo. Es africano, no caribeño, miembro de una raza oprimida y muda de la que se ha abusado tanto, que su historia no puede contarse (Rankin).

En 1720 Susan Barton hace contacto en Inglaterra con el famoso escritor Daniel Foe, esperando que escriba su historia. Buscando a una hija perdida mucho tiempo atrás, naufragó en una isla, donde habitaban un hombre blanco vestido con pieles, Cruso, y otro, negro, sin lengua. En la travesía de regreso a Europa en el barco que los ha salvado muere Cruso; ella asume la custodia de Viernes, con la intención de liberarlo enviándolo de regreso a África, sólo para darse cuenta de que al hacerlo lo pondría en peligro. A la vez, “una gran ciudad no es lugar para él. Su confusión y aflicción cuando lo conduje por las calles el sábado pasado me causaron una enorme pena” (47).

La situación de Viernes en la ciudad es lastimosa: “se para siempre en las esquinas, nunca al descubierto: desconfía del espacio” (77); “anda abatido por los corredores o se pone frente a la puerta, deseando escapar, temiendo aventurarse, o bien se queda en la cama y finge que no me oye cuando lo llamo” (78); etc.

Su ensimismamiento no podría ser más radical; ni Cruso en la isla, ni Susan ni Foe se pueden comunicar con él. Son ciegos y sordos a un aparente significado de algunos de sus actos: allá, echaba pétalos al mar; en Inglaterra, cuando Susan pretende enseñarlo a escribir, exclusivamente dibuja en una pizarra una hilera de pies con ojos (“fila sobre fila de ojos sobre pies: ojos caminantes” 147) y luego series de la letra O. Viernes da algunas claves, actos simbólicos que parecen tener sentido, pero intraducibles (Clowes: 155). Al mismo tiempo, su libertad está cercada por su imposibilidad de hablar; no conocemos, ni sabemos si él los conoce, su pasado, su pensamiento. Tratamos de desentrañar su sentido como personaje, pero Coetzee lo ha hecho especialmente resistente a la interpretación (Bishop: 56). La boca sin lengua (no sabemos quién se la cortó: ¿negreros, Cruso, su propia gente?) es un hoyo en la narración, como dice Susan.

Pero aquí interesan, entre sus tres o cuatro actos de apariencia simbólica, las danzas de remolino de Viernes.

Ante la insistencia de Foe en que la historia narrada por ella cumpla con lo acostumbrado en las aventuras de náufragos en islas deshabitadas, Susan le escribe: “Me responderá con todo derecho que, así como no esperamos ver tiburones danzando sobre las olas, tampoco deberíamos esperar ver a caníbales danzando en la playa; que los caníbales pertenecen a la noche como los tiburones a las profundidades” (54). Para referirse a lo inaudito que ella no tiene para contarle a Foe, pues si algo hubo en la isla de Cruso fue uniformidad, Susan ha seleccionado el pasaje sobre la danza de los caníbales narrado en *Robinson*.

Sigue una carta más interesante aún. “Querido Mr. Foe: Hace algunos días Viernes descubrió sus togas (esto es, las que se encuentran en el armario) y sus pelucas… Las togas lo pusieron a bailar, lo que nunca antes lo había visto hacer. En las mañanas baila en la cocina, cuyas ventanas dan al Este. Cuando el sol brilla, ejecuta su danza en una pequeña parte donde da el sol, abriendo los brazos y girando con los ojos cerrados, hora tras hora, sin cansarse ni marearse nunca. En la tarde pasa al salón, cuya ventana da al Oeste, y allí ejecuta su danza.

“Bajo el poder de la danza, no es él mismo. Está más allá del alcance humano… Mientras danza hace un zumbido con la garganta…

“Por mi parte, me tiene sin cuidado cuánto cante y baile, siempre que cumpla con sus pocos deberes…

“Me da escalofrío cuando observo a Viernes bailando en la cocina, con su toga girando en remolino con él y la peluca sacudiéndose en su cabeza, y sus ojos cerrados y sus pensamientos lejos, no en la isla, puede usted estar seguro… sino en un tiempo anterior, cuando era un salvaje entre los salvajes. ¿Será sólo cuestión de tiempo para que el nuevo Viernes que Cruso creó quede descartado y el viejo Viernes de las selvas de caníbales regrese?” (92-5).

Días después, al encontrar una flauta, Viernes repite su danza, girando más lentamente: “Cuando lo toqué para

detener los infernales giros, pareció no haber sentido mi mano más que si hubiera sido una mosca, de lo cual concluí que estaba en un trance, poseído, y su alma más en África que en Newington… Viendo los remolinos de su danza tuve que contener un impulso de golpearlo y arrancarle la peluca y la toga, y así enseñarle toscamente que no estaba solo en esta tierra” (98).

Éstos son los primeros episodios danzados, ocurridos en la casa del escritor, en donde se han albergado Susan y Viernes.

Enseguida, ella decide mandar a Viernes de regreso a África. En el largo camino que recorrerán buscando un barco cuyo capitán acepte el encargo, acosados y empapados por la lluvia, se guarecen en un granero. Ella tiembla de frío y no tienen con qué calentarse. “Desesperada, y sin saber qué más hacer, extendí los brazos y, con la cabeza echada hacia atrás, empecé a girar como en la danza de Viernes. Es un modo de secarme la ropa, me dije… Es un modo de entrar en calor… Bailé hasta que la mismísima paja pareció calentarse bajo mis pies. He descubierto por qué Viernes baila en Inglaterra, pensé sonriendo… Con estos pensamientos, girando, con los ojos cerrados y una sonrisa en los labios, caí, así lo creo, en una especie de trance… comprendí por qué Viernes había bailado todo el día en su casa: era para separarse, o separar su espíritu, de Newington e Inglaterra, y de mí también. Y en tanto que los dos hemos sido arrojados a la compañía del otro, pensé, quizá sea mejor que bailemos y giremos y nos transportemos. ‘Te toca bailar Viernes’, dije en la oscuridad… (102-4).

En un tercer momento, ya reunidos Susan y Viernes con Foe, ella le dice a éste: “En mis cartas le he contado la historia de la danza de Viernes, pero no se la he dicho completa…

“No le conté que para su danza no llevaba puestas más que su peluca y su toga. Cuando se quedaba quieto, ésta lo cubría hasta los talones, pero cuando giraba, se despegaba de su cuerpo y quedaba flotando, suspendida en el aire, tanto, que se podría haber supuesto que el propósito de su danza era mostrar la desnudez debajo de la ropa” (118). Luego refiere una asociación entre la mutilación de la lengua y la castración a que sometían los esclavistas a los negros para “hacerlos más manejables”: “Cuando escuché el zumbido aquella primera mañana y fui a la puerta y me encontré con el espectáculo de Viernes danzando con su toga volando a su alrededor, quedé tan desconcertada que miré sin pudor lo que hasta entonces se me había velado…” (119).

Y finalmente: “Todos mis esfuerzos para acercar a Viernes al habla, o para acercar el habla a Viernes, han fracasado… Se expresa solamente en la música y en la danza, que son al habla lo que los gritos y chillidos a las palabras” (142).

Explica Hutchinson que de la formación de círculos condensada al máximo nacen los giros sobre el mismo punto. En el Viernes de Coetzee los círculos siniestros de los caníbales caribeños se han convertido en un remolino, que quizás exprese la obsesión de un africano a la que Susan pudo dar alguna explicación, a partir de su propia experiencia: el giro transporta a otro lugar, añorado. Como lo dice Susan, no hay relación con la otra persona presente, sino obsesión con lo añorado. Gira Viernes sobre el mismo punto (África), o en su lugar (África).

Comentarios adicionales de Hutchinson tal vez confirmen esta idea de los remolinos como modo de expresión de un africano arrancado de su sitio y obsesionado con su borroso recuerdo: un giro nunca topará con nada, como sí lo hace la línea recta; puede proseguir infinitamente

1. En Nobelprize.org
2. Citas de la edición de Penguin Books, Nueva York, 1987 (trad. mía).

sin requerir cambio de dirección. No hay barrera para la nostalgia, la obsesión de Viernes, ni tiene más que decir, pues así lo diseñó Coetzee, poniéndolo a salvo de las lecturas occidentales. Sus giros son su monotonía inexpugnable, su monomanía, por decir así, su remolino mental.

En la novela, la visión de estas danzas da exactitud a lo que había dejado saber Susan sobre el ensimismamiento de Viernes, que se paraba en las esquinas, frente a la puerta, etc. Exactitud: evocación de una imagen visual nítida, incisiva, memorable (Calvino "Esattezza", *Sei proposte*: 65). Así son los giros con la peluca y la toga de Mr. Foe, que singularizan estos remolinos, o como Susan aprovechando el vuelo de la toga durante la danza para asomarse a ver si Viernes está completo, imágenes inolvidables.

Es paradójico que la danza de Viernes no sea tanto un vuelco en su vida, sino sólo un paso hacia expresar su monomanía de otra forma (quizá cumpla la misma función que sus dibujos de ojos caminando y series de la letra O). Por más que los otros lo desplacen, él vira y vira, un imán lo jala hacia lo que es, aunque los occidentales no lo puedan comprender. En cambio, el vuelco producido por los giros se da en la vida de Susan, cuando los imita para calentarse: "había estado muy lejos, tuve maravillosas visiones. ¿Dónde estoy?, me pregunté… lo que vi en mi trance… fue un mensaje… que me decía que había otras vidas abiertas para mí, aparte de ésta" (104).

LA ENTRADA AL CÍRCULO MÁGICO

D. H. Lawrence creyó seriamente que México necesitaba una nueva religión. Con la incoherente *Serpiente emplumada* (1926)[3] propuso su programa de regeneración política, religiosa y sexual (el retorno al "salvajismo"), a partir de sus experiencias pero no en México, sino en Nuevo México, en las que la danza cumplió un papel primordial.

Describió, interpretándolas, aquellas experiencias en *Mornings in Mexico* (1927), por ejemplo: "O tómense las danzas circulares, alrededor del tambor… son esencialmente una canción. Todos los hombres cantan al unísono mientras se mueven con el suave, y aun así pesado, paso de pájaro que constituye la danza toda. No hay drama. Con los cuerpos inclinados un poco hacia adelante, hombros y pecho sueltos y pesados, pies poderosos pero suaves, los hombres pisotean rítmicamente hacia el centro de la tierra. Los tambores marcan los pulsantes latidos. Los hombres cantan al unísono, aunque por momentos algunos permanecen callados… Y durante horas, horas, prosigue; la danza circular.

"No tiene nombre. No tiene palabras. No significa nada en absoluto. No hay espectáculo, no hay espectador. Sin embargo, quizá es la visión más conmovedora del mundo…

"Inconscientes, sin esfuerzo, bajo el ardiente sol, incesantes… y aun, escuchando, observando… en un instante, agitan las oscuras sonajas, giran y la línea se rompe, las mujeres se separan de los hombres, se cruzan hacia una nueva formación…

3. El defecto más evidente de La serpiente emplumada es que la ideología, principal propósito del autor, no es orgánica en la obra, sino que se transmite conceptualmente; los personajes son simples esbozos, y la historia, patética. Por eso es incluso dudoso llamarla novela. (Véase Eliseo Vivas.) Citas de la edición de Fontamara, México, D.F., 2000 (trad. Carmen Gallardo de Meza).

"Y siempre, cuando se vuelven a formar en fila, es una hermosa línea recta, larga, flexible como la vida, pero recta como la lluvia."[4]

Esta visión de las danzas de una cultura "primitiva" –de Norteamérica, México, Polinesia, para Lawrence todas eran lo mismo, "lo inespecífico de la alteridad pura" (Neilson: 310)–, visión que Ruth Benedict admiró,[5] la transplantó el escritor repetitivamente en su novela como ombligo de la salvación de los mexicanos, creyendo que luego se difundiría a Europa para crear una nueva era de la existencia humana. Pero en la defectuosa ficción las danzas de *La serpiente*… se vuelven grotescas, insertas en rituales que rozan lo ridículo, aun si, según Lawrence, sacarían a la luz toda la verdad de una raza.

La novela es un relato cronológico de la estancia en México, a mediados de los años veinte, de Kate Leslie, independiente viuda de un idealista irlandés. En Sayula (Chapala), Jalisco se está gestando una revolución impulsada por Ramón Carrasco (hacendado, historiador, arqueólogo y líder inspirado, autonombrado primer servidor de Quetzalcóatl) y el general Cipriano Viedma (poderoso militar, manifestación del dios de la guerra Huitzilopochtli). La ideología del movimiento consiste en revivir a los dioses aztecas para sustituir la religión católica, impuesta a los indígenas. Kate traba relación con ambos líderes y, con una mezcla de fascinación y repulsión, ve crecer el movimiento de renacimiento de Quetzalcóatl.

Más que personajes por derecho propio, estas tres figuras son representaciones confusas, deshilvanadas, de puntos de vista. Debido a su falta de complejidad, algunas frases son suficientes como indicio de cada punto de vista.

Kate es la perspectiva clasista, no le gusta México y su repugnancia es el estado de ánimo que prevalece en la historia:[6] "me da la impresión de algo perverso" (36); siente que en este país se aborrece su feminidad (que quién sabe que sea, siempre es una vaguedad) y que hay "una corriente subterránea de bajeza y de vicio semejante a una serpiente oculta" (29). A pesar de la amargura que le produce México, atraída por "un tinte de misterio y de admiración parecido a la esperanza, un extraño rayo de magia", al saber de la nueva leyenda que está surgiendo en Sayula, Kate decide ir a echar una mirada turística en el "lago en donde vivieron los dioses y de donde saldrían cuando les llegase la hora" (60).

4. Fragmentos *de Mornings* in Mexico tomados de Eliseo Vivas (págs. 93-4), trad. mía.
5. "Una descripción que parece cargada de fuerza y autenticidad; nadie ha transmitido la cualidad de las danzas del pueblo con mayor precisión", escribe Benedict en *Patterns of Culture* (Boston, 1934, en E. Vivas: 94).
6.En una de sus cartas, Lawrence, después de su estancia en Oaxaca, escribió: "Pienso en México con una especie de náusea", náusea que claramente infundió en Kate, a pesar de lo cual siempre se refirió a esta novela como el más significativo de sus libros.

Según don Ramón, "Cristo [un dios muerto] no ha conseguido salvar a México y ha fracasado; el anticristo de la caridad, el socialismo, la política y las reformas acabarán de destruirlo… Quetzalcóatl es una palabra viva [para todo el pueblo]. Lo que yo deseo es colocarlos en el comienzo del camino que ha de conducirlos a la realización de su humanidad" (209). Tampoco se sabe bien qué es esto de humanidad, sólo que "los hombres no son hombres completos y las mujeres no son todavía mujeres" (209).

Para Cipriano "México no ha empezado todavía a tejer el dibujo de su alma: quizás está comenzando con Ramón" (231), y él le da el apoyo militar, es la fuerza real de la revolución.

Los rituales de la nueva religión consisten en la adoración a las estrellas o señores de la mañana y de la noche (Ramón y Cipriano) con danzas en círculo, redobles de tambores, himnos al nuevo dios: "los hombres medio desnudos danzaban en rueda al compás del tambor. Y luego, una danza religiosa del retorno de Quetzalcóatl. Era la danza antigua de los indios, con los pies descalzos completamente absortos en la ceremonia; la danza de los aztecas, de los zapotecas, de los huicholes, idéntica en esencia; la danza indígena de América, danza silenciosa, intensa, esa curiosa danza de los pies y los tobillos, y luego de todo el cuerpo que se apoya suavemente en las rodillas dejándose caer sobre la tierra como el pájaro macho al fecundar a la hembra. Las mujeres siguen el ritmo al unísono" (347). Los himnos delirantes: "No somos un pueblo acabado. No estamos abandonados. Quetzalcóatl ha venido… Pon el sueño bello en el secreto de mis entrañas. ¡Ah Quetzalcóatl! Úngeme con óleo, Dime que soy hombre" (348-9).

D. H. Lawrence pretende que demos por cierto que las mojigangas de Ramón y Cipriano con sus capas, emplumados y pintados, y estas danzas, tienen el poder de revitalizar a los "salvajes indios mexicanos", entre ellos, a los soldados: "Cipriano estaba decidido a que reinase la disciplina entre sus soldados… pero sólo importa la disciplina interior… Bajo sus órdenes los indios salvajes del norte batieron sus tambores y se entregaron a las antiguas danzas en los patios de los cuarteles… Sus danzas tienen un sentido que es en sí mismo una disciplina, pues conservan el sentido de los ritos anímicos. Danzan para aumentar su dominio sobre las fuerzas vivas y potenciales de la tierra, y estas danzas exigen una concentración intensa y una enorme resistencia" (364). Es la fuerza del ejército de Cipriano lo que va logrando el éxito del movimiento, no las danzas ni las ceremonias.

Aun con la cantidad de imprecisiones derivadas del desconocimiento del autor sobre México y de la tontería de su programa de retorno al "salvajismo", las danzas sí cumplen una función en la vida de Kate.

FOTOGRAFÍA: ALBERKA.COM

Varias veces Cipriano le pide que se case con él para que sea "la mujer en el panteón de Quetzalcóatl… Mejor dicho, la Diosa" (231). Kate reitera sus negativas, siempre con las mismas razones: "Mi corazón y mi carne se encogen bajo la mirada negra de los mexicanos. Emana de este país un espanto especial…" (232). Sin embargo, sin darse cuenta, ella ya ha sido introducida en el círculo mágico.

El día en que llegó a Sayula, estaba decidido que Kate se quedara en México, aun si su pensamiento siempre sería irse de un país tan repugnante. Aunque falten dos terceras partes de la narración para que ella se entere de esto y acepte ser Malintzin, bailando está plegándose al destino que le fueron diseñando Cipriano y Ramón; su ambigüedad está resuelta en la acción: baila (la danza es aquí un pensamiento rápido, con los pies, del que ella misma no se da cuenta). Observando por primera vez el ritual de la nueva religión, "Kate sintió inmediatamente el poder fatídico que la dominaba" (128). Durante la danza, un hombre de torso desnudo se dirigió a ella: "Su mano caliente, oscura, salvajemente suave, cogió la de Kate con indiferencia y la condujo hasta el círculo. Ella bajaba la cabeza y hubiera querido ocultar el rostro… Tímida y torpe trató de seguir el paso de la danza… sentía despertar su feminidad y su sexo para fundirse en el océano de una vida nueva…" (131-2). Si en general la danza se encuentra en el punto en que el acto y la anticipación se entrelazan, con esta danza en particular la vida de Kate ha dado un vuelco, a pesar de sus aires de superioridad: entró al redil.

Mucho después, con su concepción de la feminidad tan, tan liberal, ya conscientemente se pliega a estos hombres (se deja llevar por "la mujer primitiva que hay en ella" 347, cuando Ramón la casa con Cipriano). Si desde el principio su cuerpo cedió en la danza circular, ahora la decisión se hace consciente. Kate acepta la apoteosis como la diosa viva, acepta el tipo de amor que Cipriano le ofrece y acepta desviarse en el círculo mágico, como ellos: "Yo soy Malintzin, la esposa de Huitzilopochtli… no me alejaré de Ramón ni de Cipriano porque gracias a ellos disfruto de la floración de la sangre… Sin Cipriano para acariciarme, limitarme, aniquilar mi propia voluntad, me convertiría en una vieja monstruosa" (390 y 438).

Afirma Laban que la danza hace visible lo invisible, pues "el bailarín satura su yo vivo, su cuerpo humano, con fuerzas que de otra manera sólo son perceptibles separadas de él" (Stewart: 211).[7] Utilizando doblemente esta afirmación (la danza bailada por los personajes; la danza elegida por un autor para mostrar un movimiento vital de los personajes), espero haber mostrado aquí el uso de la danza en la literatura para comunicar rápida, exacta y ligeramente estados y movimientos. Exageraría si dijera que no habría otra manera de transmitirlos, pero estoy segura de que la aparición de las danzas en los relatos que utilicé no es casual, pues estas danzas son convincentes.

Bibliografía

-Armstrong, Nancy. "La morale borghese e il paradosso dell'individualismo", en Franco Moretti (ed.), *Il romanzo* vol. I (La cultura del romanzo), Einaudi Editore, Turín, 2001.

-Austen, Jane. *Orgullo y prejuicio*, Millenium (Las joyas del milenio 21), Madrid, 1999 (trad. Ana Ma. Rodríguez, prólogo Lourdes Ventura).

-Bal, Mieke. "Atti di sguardo: Proust, il romanzo e la cultura visiva", en Franco Moretti (ed.), *Il romanzo* vol. IV (Temi, luoghi, eroi), Einaudi Editore, Turín, 2003.

-Barnes, Julian. *El loro de Flaubert*, Compactos Anagrama, Barcelona, 1994.

-Berardinelli, Alfonso. "L'incontro con la realtà", en Franco Moretti (ed.), *Il romanzo* vol. II (Le forme), Einaudi Editore, Turín, 2002.

-Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, Alianza Editorial / Emecé Editores, Madrid-México-Buenos Aires, 1989 (prólogo Jorge Luis Borges).

-Bishop, G. Scott. "Commentaries: J. M. Coetzee's *Foe*. A Culmination and a Solution to a Problem of White Identity", *World Literature Today*, vol. 64, núm. 1, 1990, págs. 54-57.

-Bloom, Harold (ed.). *Jane Austen's Pride and Prejudice*, Chelsea House Publishers, Nueva York, 1987.

7. De *A Life for Dance: Reminiscences*, Theatre Arts, Nueva York, 1975, pág. 179.

-Bongie, Chris. *Islands and Exiles: The Creole Identities of Post Colonial Literature*, Stanford University Press, Stanford CA, 1998.

-Butler, David W. "Usher's Hypochondriasis: Mental Alienation and Romantic Idealism in Poe's Gothic Tales", en Louis J. Buddand y Edwin H. Cady (eds.), *On Poe: The Best From American Literature*, Duke University Press, Durham y Londres, 1993, págs. 185-196.

-Calabrese, Stefano. "Wertherfieber, bovarismo e altre patologie della lettura romanzesca", en Franco Moretti (ed.), *Il romanzo* vol. I (La cultura del romanzo), Einaudi Editore, Turín, 2001.

-Calvino, Italo (1). *Le città invisibili*, Oscar Mondadori, Verona, 2002.

--- (2). *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Oscar Mondadori, Verona, 1993.

--- (3). *Il barone rampante*, Oscar Mondadori, Verona, 1993.

-Carpentier, Alejo. *Concierto barroco*, en *Obras completas* 4, Siglo xxi, México, 1998, págs. 145-213.

-Clowes, Edith W. "The Robinson Myth Reread in Postcolonial and Postcommunist Modes", *Critique*, vol. 36, núm. 2, 1995, págs. 145-160.

-Coetzee, J. M. *Foe*, Penguin Books, Nueva York, 1987.

-Crowley, J. Donald (ed.). Daniel Defoe, *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York…*, Oxford University Press, Oxford, 1998.

-Cunningham, Valentine. "Anna", en Franco Moretti (ed.), *Il romanzo* vol. IV (Temi, luoghi, eroi), Einaudi Editore, Turín, 2003.

-Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe*, Millenium (Biblioteca El Mundo), Madrid, 1999 (trad. Domingo Santos, prólogo Manuel Fajardo).

-Duras, Marguerite. *El arrebato de Lol V. Stein*, Tusquets, Barcelona, 1987 (trad. Ana Ma. Moix).

-Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*, Bruguera, Barcelona, 1972 (trad. Julio C. Acerete).

-Givone, Sergio. "Dire le emozioni: la costruzione dell'interiorità nel romanzo moderno", en Franco Moretti (ed.), *Il romanzo* vol. I (La cultura del romanzo), Einaudi Editore, Turín, 2001.

-Goethe, Johann W. von. *Las desventuras del joven Werther*, Ed. Bruguera, Barcelona, 1972 (trad. José Luis Guarner).

-Homero. *La Ilíada*, Porrúa, Sepan cuantos… núm. 2, México, 1990 (trad. Luis Segala, prólogo Alfonso Reyes).

-Hutchinson, Ann. *Your Move (Tu movimiento. Un nuevo abordaje al estudio del movimiento y la danza*, Londres, Gordon and Breach Publishers, trad. inédita en Cenidi-Danza).

-Kennedy, Gerald J. "Phantasms of Death in Poe's Fiction", en Harold Bloom (ed.), *The Tales of Poe*, Chelsea House Publishers, Nueva York, 1987, págs. 111-133.

-Laban, Rudolf von. *Una vida para la danza*, Conaculta (Ríos y Raíces), México, 2001.

-Lawrence, D. H. *La serpiente emplumada*, Fontamara, México, D.F., 2000 (trad. Carmen Gallardo de Meza).

-Levi St. Armand, Barton. "The Mysteries of Edgar Poe: The Quest for a Monomyth in Gothic Literature", en Harold Bloom (ed.), *The Tales of Poe*, Chelsea House Publishers, Nueva York, 1987, págs. 25-54.

-Levine, Stuart y Susan F. Levine. *Thirty-Two Stories*, Hackett Publishing, Indianápolis, 2000 ("The fall of the House of Usher", págs. 87-103).

-Magris, Claudio. "É pensabile il romanzo senza il mondo moderno?", en Franco Moretti (ed.), *Il romanzo* vol. I (La cultura del romanzo), Einaudi Editore, Turín, 2001.

-Maugham, Somerset. *Lluvia*, Eds. Rodas, Madrid, 1972 (trad. Ángel Cruchaga Santa María).

-Mcpherson, Karen S. *Incrimination: Guilty Women/Telling Stories*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1994. Cap. 2. "Cries and lies: *Le Ravissement de Lol V. Stein*", págs. 66-102.

-Monaghan, David. "*Pride and Prejudice*: Structure and Social Vision", en H. Bloom (1987), págs. 59-83.

-Moretti, Franco. "Il secolo serio", en Franco Moretti (ed.), *Il romanzo* vol. I (La cultura del romanzo), Einaudi Editore, Turín, 2001.

-Neilson, Brett. "D. H. Lawrence Dark Page: Narrative Primitivism in *Women in Love* and *The Plumed Serpent*", *Twentieth Century Literature*, vol. 43, núm. 3, 1997, 310+.

-Peeples, Scott. "Poe's 'Constructiveness' and *The Fall of the House of Usher*", en Kevin J. Hayes, (comp.), *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, págs. 178-188.

-Peled Ginsburg, Michal y Lorri G. Nandrea. "La prosa del mondo", en Franco Moretti (ed.), *Il romanzo* vol. IV (Temi, luoghi, eroi), Einaudi Editore, Turín, 2003.

-Poe, Edgar Allan. *Narraciones extraordinarias*, Porrúa, Sepan cuantos… núm. 210, México, 1988 (sin trad., prólogo de Ma. Elvira Bermúdez), "La máscara de la muerte roja" (págs. 122-126) y "La caída de la casa de Usher" (págs. 39-51).

-Rankin, Walter P. "Autobiographical Fiction vs Fictional Autobiography", *Comparative Literary Studies*, vol. 36, núm. 4, 1999.

-Schulz-Jander, Eva Maria. "Marguerite Duras' *Le Ravissement de Lol V. Stein*: A Woman's Long Search for Absence", *Symposium*, vol. 40, núm. 3, 1983, págs. 223-234.

-Stewart, Jack. *The Vital Art of D. H. Lawrence: Vision and Expression*, Southern Illinois University Press, Carbondale, Il., 1999.

-Tolstoi, Leon. *Ana Karenina*, Credsa, Barcelona, 1972 (trad. J. Martínez Pelayo).

-Vargas Llosa, Mario (1). "É pensabile il mondo moderno senza il romanzo?", en Franco Moretti (ed.), *Il romanzo* vol. I (La cultura del romanzo), Einaudi Editore, Turín, 2001 ("La literatura y la vida" [Lima, 2001], en *La verdad de las mentiras*, Punto de Lectura, Madrid, 2003).

--- (2). *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*, Fondo de Cultura Económica / Universidad de Alcalá de Henares, Madrid, 1995.

-Vivas, Eliseo. *D. H. Lawrence: The Failure and the Triumph of Art*, Northwestern University Press, Evanston, 1960.

-Webster Goodwin, Sarah y R. E. Goodwin. "Dance", en Jean-Charles Seigneuret, *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, vol. 1, Greenwood Press, Westport, CT, 1988, págs. 307-321.

-Wilson, Cheryl A. "Dance, Physicality and Social Mobility in Jane Austen's Persuasion", *Persuasions: The Jane Austen Journal*, vol. 25, 2003, págs. 55 y ss.

LA DANZA UNIVERSITARIA EN SU DÍA

POR **DOLORES PONCE**

En México, la comunidad que hace danza se apropió del Día Internacional de la Danza como un buen pretexto para festejarse a sí misma, para auto validarse como práctica artística. Pocos recuerdan que la fiesta surgió como propuesta de los propios grupos independientes de danza que surgieron en la década de 1980.

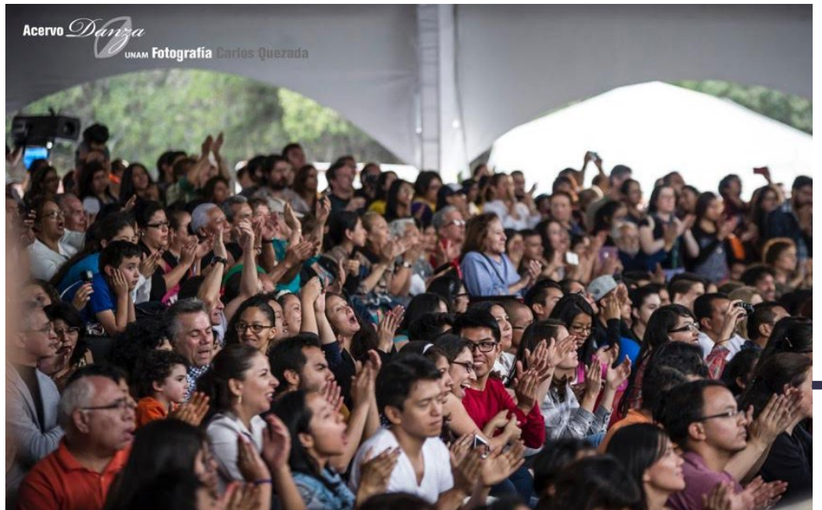
De entonces a la fecha, los grupos se han multiplicado: por todo el país hay danza, festivales, y proyectos que con su actividad fortalecen el campo dancístico. La Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) a través de la Coordinación de Difusión Cultural y de la Dirección de Danza dan un giro al festejo, buscan que la propia comunidad sea la protagonista de la celebración. Para ello, son los integrantes de las compañías y grupos que tienen actividad en las diferentes escuelas y facultades de la Universidad los que se hacen presentes en el foro.

Ahí en el escenario vemos zapatear al futuro ingeniero químico, a la próxima bióloga, a los futuros profesionistas que construirán el país, estudiantes y académicos que bailan hip-hop, danza contemporánea, folclore o se mueven al ritmo de un danzón. ¡Qué buen futuro para México! Son los estudiantes que hacen de la danza una actividad que acompaña su formación académica. Así se aprende con gusto.

Junto a estas compañías, que existen en todas las escuelas y facultades de la UNAM, están los talleres libres que permiten a la Universidad tejer puentes con la sociedad, personas de todos los contextos sociales, edades, cuerpos, sabores y colores deambulan todas las semanas el Centro Cultural Universitario para asistir a las clases de ballet, danza contemporánea, danza africana, bailes de salón y un largo etcétera de formas de aproximarse a la cultura del cuerpo en movimiento.

Esa rica actividad es la que ahora es convocada a la celebración, un día para festejar la danza con los universitarios, por los universitarios y para todo el que se sienta convocado.

Tal y como está diseñado, el Día Internacional de la Danza en la UNAM hace visible a aquellos otros que también fortalecen la vida dancística del país, porque la danza no es un asunto sólo de profesionales sino, por el contrario, es la cultura viva de un pueblo que toma forma y se hace presente más allá de la escena. Si este hecho en sí mismo es relevante, a ello se suma la idea de las clases masivas, que sacan al espectador del lugar pasivo de sólo ver a otros moverse. ¿Quién no se conmueve al ver la explanada del Centro Cultural Universitario llena de personas que siguen las instrucciones del maestro de danza africana? Cientos de estudiantes que ríen y festejan el espacio que se comparte, aquí todos pueden, todos bailan. Ese es el espíritu que caracteriza a la Universidad, el espacio que incluye.



Para todos hay actividades y formas diversas de ver la danza, desde la escena hasta la pantalla. No hubo lugar que no estuviera abarrotado, todos los recintos en donde se programó danza agotaron sus entradas. Este año, el Día Internacional de la Danza estuvo dedicado a la memoria de la maestra Gloria Contreras, cuyo Taller Coreográfico es símbolo de la vida universitaria. Tal y como dijo una mujer que asistió a la exhibición del documental dedicado a la coreógrafa: "Yo le debo a Gloria Contreras el gusto con que hoy veo danza y hago danza. Desde que era niña, mis papás me llevaban a ver al Taller Coreográfico, es difícil explicar lo que se sentía, la electricidad que nos llegaba desde el escenario."

De muchas maneras, la presencia de la danza en todas las escuelas y facultades de la UNAM es resultado de esas funciones memorables del Taller Coreográfico y del trabajo de muchos universitarios y funcionarios que creen que la cultura es un derecho colectivo. Por todos ellos: ¡Goya, cachún, cachún, ra, ra... UNIVERSIDAD!

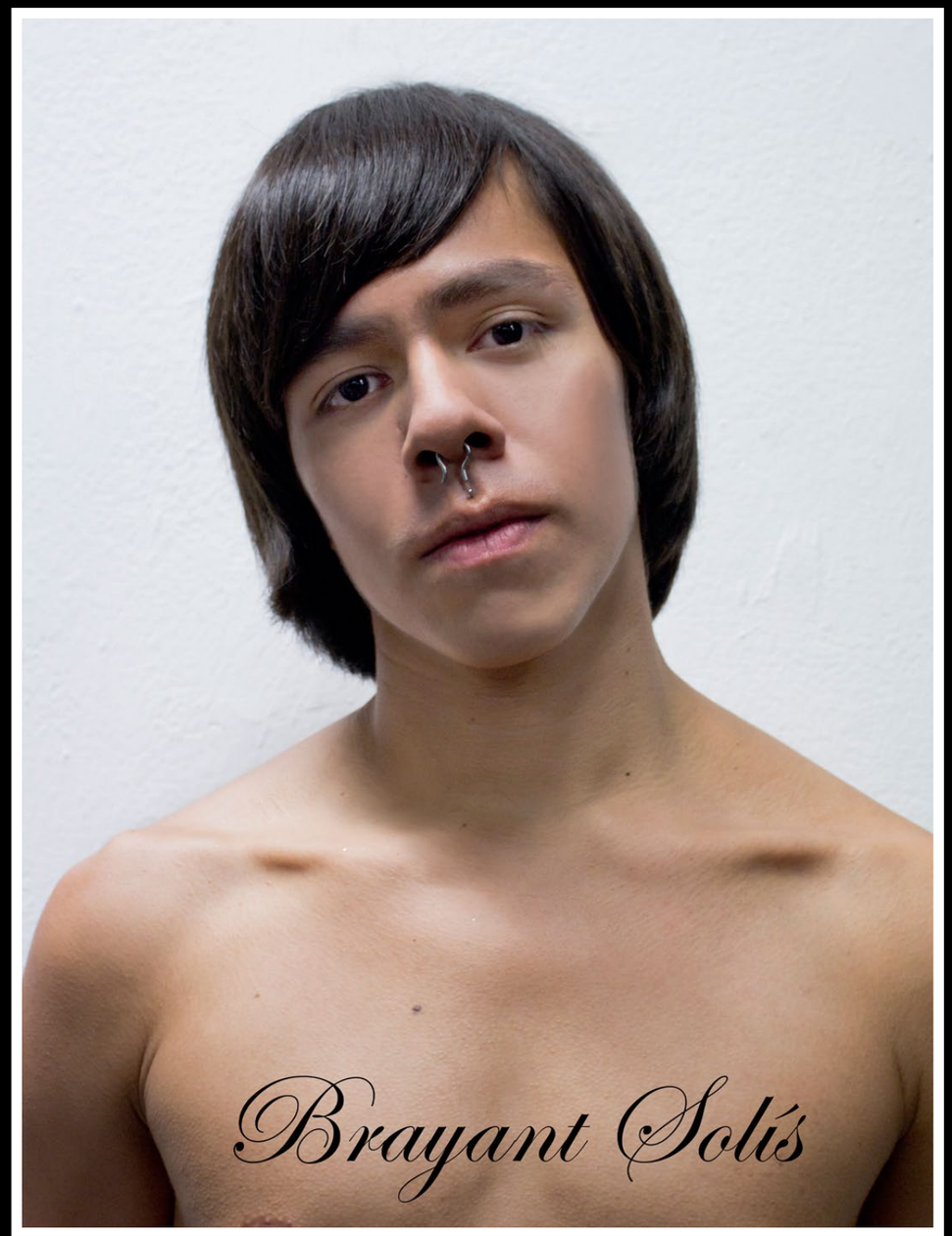
ICONOGRAFÍA

¡SALUD MI CEBRA!

CÉSAR DELGADO MARTÍNEZ

FOTOGRAFÍAS
MIGUEL ÁNGEL MEDINA

Fernando Hurtado


Brayant Solís

Frago Peña

La Cebra Danza Gay XX

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

INBA

SECRETARÍA DE CULTURA

Rafael Tovar y de Teresa
Secretario

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

María Cristina García Cepeda
Directora general
Sergio Ramírez Cárdenas
Subdirector general de Bellas Artes
Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas

INBA DANZA
COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

"Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa".

Programación sujeta a cambios INBA 01800 904 4000 - 5282 1964 - 1000 5636

INBAmx @bellasartesinba bellasartesmex

www.cultura.gob.mx www.gob.mx/mexicoescultura www.inba.gob.mx